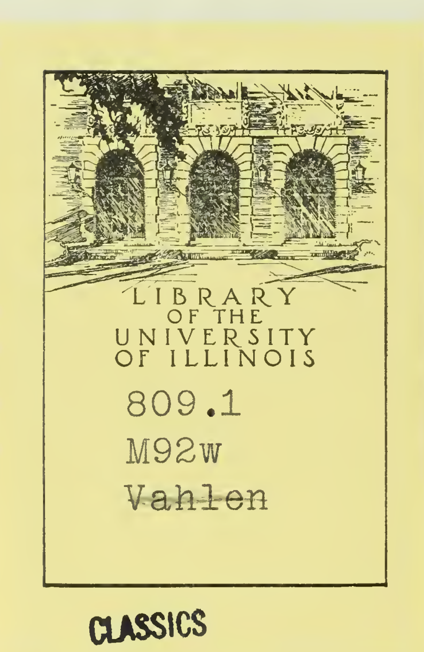








Wandlungen in den Anschauungen über Poesie während der zwei letzten Jahrhunderte.

Festrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München

am 18. November 1905

von

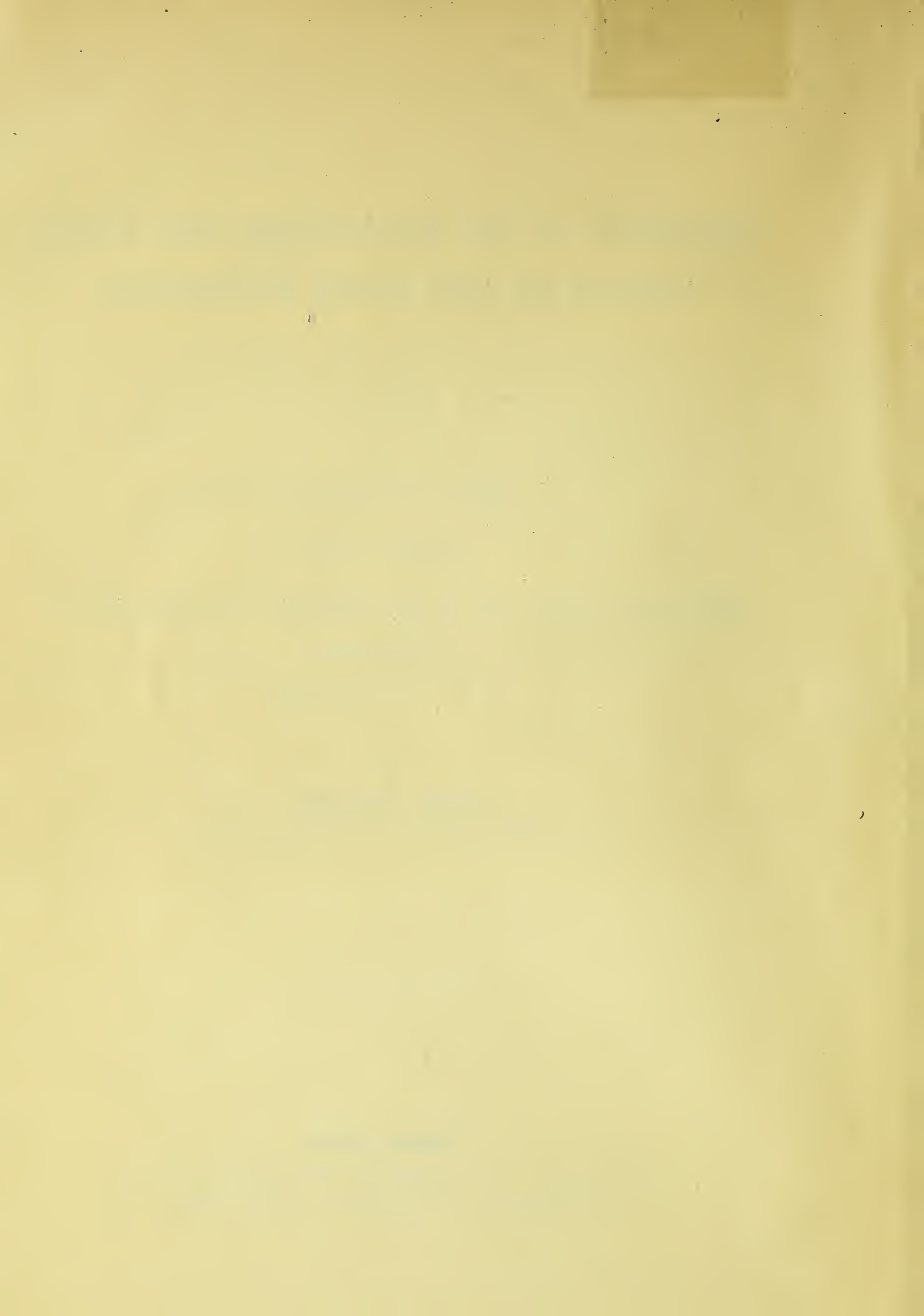
Franz Muncker

a. o. Mitglied der philosophisch-philologischen Klasse.

München 1906.

Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften

in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).



Wäre vor fünfundzwanzig Jahren ein Vertreter der neueren Literaturgeschichte zum Redner an dieser Stelle berufen worden, so hätte er vermutlich über die Berechtigung und Bedeutung seiner Fachwissenschaft als einer selbständigen Disziplin gesprochen und hätte diese Bedeutung namentlich gegen jene engsinnige und rückständige Auffassung zu erweisen gesucht, nach der die neuere Literaturgeschichte nur ein Anhängsel zur Sprachwissenschaft wäre, das man nebenher abmachen könnte. Solch ein Wahn bedarf heute, wo an den meisten deutschen Hochschulen besondere Lehrstühle für das einst mißachtete Fach bestehen, keiner Widerlegung mehr, am wenigsten wohl hier in München, dessen Universität mit zuerst in Deutschland durch eine derartige Professur bereichert worden ist.

Gewiß gehören Literaturgeschichte und Sprachwissenschaft innig zusammen als die beiden Hälften, aus denen sich erst das Ganze, die Philologie; zusammensetzt. Die Literaturgeschichte bedarf der Sprachwissenschaft zur Grundlage; das Studium der Literatur muß sich notwendig auf der Kenntnis der Sprache und ihrer Entwicklung aufbauen: diese ist für jenes Mittel zum Zweck. Zweck der literargeschichtlichen Forschung aber ist, den Werdegang des geistigen Lebens der Völker aus den unmittelbarsten Äußerungen ihres Denkens und Empfindens zu erkennen. Mit dieser Aufgabe tritt die Literaturgeschichte, obgleich sie die mannigfachen Errungenschaften der Philologie verwertet und namentlich die Methode von ihr entlehnt, doch auch wieder aus den engeren Schranken der Philologie heraus und stellt sich als eine Grenzwissenschaft dar, die zwischen Philosophie, Philologie und Geschichte in der Mitte liegt, sich nahe

mit Kunst- und Musikgeschichte berührt und gleich ihnen einen wichtigen Teil der allumfassenden Kulturgeschichte bildet. Vor allem kann sie sich nie, auch wo sie das Schaffen eines einzelnen Volkes betrachtet, auf die Sprache und die Schriften dieses Volkes beschränken; immer vergleicht und verknüpft sie damit Erscheinungen aus andern Literaturen alter und neuer Zeit.

Und ganz besonders gilt dies von der Geschichte der deutschen Literatur. Wie unser Volk später als fast alle seine Nachbarn zu einer herrschenden Stellung im geistig-künstlerischen Leben Europas gelangte, so war auch das Blühen und Reifen einer großen Dichtung bei uns inniger als irgendwo sonst mit der Entwicklung der gesamten Wissenschaften und der Schwesterkünste verbunden und wurde durch die wechselnde Einwirkung fremder Literaturen auf das mächtigste gefördert. So greift denn auch die Geschichte der deutschen Dichtung mehr als etwa die der englischen, der französischen, der italienischen, der spanischen Literatur über den Bezirk der heimischen Sprache weit hinaus und in die Geschichte der verschiedensten wissenschaftlichen Nachbargebiete hinüber.

Doch all dies wird heutzutage von sachkundigen und unparteiischen Beurteilern kaum mehr im Ernste bestritten.[1]) Ich darf also wohl ein engeres Thema aus dem Umkreis der literarhistorischen Forschung selbst wählen, ein Thema, das gleichfalls gelegentlich die Literaturgeschichte als eine solche Grenzwissenschaft erweisen mag.

Inniger als je zuvor ist seit etwa zwei Jahrhunderten in allen Literaturen, besonders aber in der deutschen der Zusammenhang zwischen dichterischem Schaffen und ästhetischer Theorie. Zum Teil angeregt durch den gleichzeitigen Aufschwung der Philosophie, sannen seitdem auch die Dichter den Gesetzen und Aufgaben ihrer Kunst tiefer nach, errangen sich eine eigenartige Auffassung der Poesie und gaben diese nunmehr nicht bloß in ihren Dichtungen kund, sondern sprachen sie gern auch in wissenschaftlicher Form sorgfältig begründend und erschöpfend aus. Oft bestimmten sie dadurch das

künstlerische Denken ihrer ganzen Zeit. Aber indem bald neue Forscher an sie anknüpften, ihre Wirkung einschränkten oder ganz verdrängten, veränderten sich nach und nach auch auf diesem Gebiete die herrschenden Ansichten und die Regeln, die es zu allgemeiner Geltung brachten, und schlugen mit der Zeit vielfach nahezu ins Gegenteil um. Einige dieser Wandlungen in den Anschauungen über Dichtkunst möchte ich im einzelnen näher beleuchten.

Über Wesen und Aufgabe der Poesie im allgemeinen dachte man zwar während der letzten Jahrhunderte ziemlich gleich, wenn sich auch die philosophischen Erklärungen und Begründungen unter einander mannigfach unterschieden. Wie viele Auslegungen erfuhr z. B. nur der von Aristoteles übernommene Begriff der Nachahmung! Vollständig aber veränderte sich das Urteil über den Wert der Dichtkunst und ihre Bedeutung im Leben des Dichters. Sehr niedrig schätzte man sie, wenigstens in Deutschland, noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein. Im Grunde achtete man sie doch nur als eine nützliche Beschäftigung in müßigen Nebenstunden, die dem, der sich mit ihr abgibt, Ehre und Gewinn, namentlich die Gunst vornehmer Herren einbringen könne. 1745 aber pries sie der von Schulpforta scheidende Klopstock als die Königin aller Künste, deren Schmuck die biblischen Seher, ja der Sohn Gottes selbst in seinen heiligen Reden nicht verschmähten, und wenn die späteren Geschlechter auch diese religiöse Weihe der Poesie, die für den Sänger des „Messias“ den letzten Grund seines begeisterten Lobes bildete, nicht mehr betonten, von der Hoheit der Dichtkunst dachten sie nicht geringer als er. Nur immer fester wurde die Überzeugung, daß sie das ganze Denken dessen, der sich ihr widmet, ausfüllen, seinen eigentlichen Lebensberuf ausmachen könne, ja solle. Eine der höchsten Segensgaben des Himmels sahen ihre Bewunderer und dankbar auch meistens die Dichter selbst in ihr. Aber als Fluch empfand sie nicht nur der oder jener verzweifelnd ringende Künstler, wie etwa der unglückliche Heinrich von Kleist; sondern zeitweise

klagten ganze Gruppen von Dichtern, die sich an dem Pessimismus Lord Byrons und seiner Nachahmer berauschten, in mehr oder weniger affektierten Worten, daß sie das Kainsmal der Poesie trügen. —

Als höchster Gipfel der Dichtung galt seit den Tagen der Renaissance bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein das Epos. Nach dem Ruhm des Epikers vor allem hatte schon der Begründer des Humanismus, Petrarca, leidenschaftlich gestrebt; ungezählte Dichter nach ihm bis auf Tasso und Camoens, Milton und Glover und Voltaire mühten sich, zuerst mit lateinischen Versen nach Virgils Muster, dann erfolgreicher mit Gesängen in ihrer heimatlichen Sprache, um das gleiche Ziel. Und die Lehrbücher der Dichtkunst von Vidas vielgelesenen und hochgepriesenen Versen (1520) und Scaligers maßgebendem Werke (1561)[2]) an predigten die alle andern Gattungen der Poesie überragende Hoheit des heroischen Epos.[3])

Als unantastbare Wahrheit sprachen in Deutschland noch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts und manches Jahr nachher Gottsched ebenso wie sein Gegner Bodmer diese Lehre nach. Vielleicht mit dem schwungvollsten Pathos verkündigte sie der junge Klopstock, den die flammende Begierde durchglühte, sich selbst und dadurch zugleich sein Volk mit dem epischen Lorbeer zu schmücken. Und als 1748 die ersten Gesänge des „Messias“ ans Licht traten und aller Orten maßloses Aufsehen, schwärmerische Bewunderung oder wütenden Ingrimm erregten, Nebenbuhler und Nachahmer in Scharen hervortrieben, da stieg das Ansehen des „Heldengedichts“ bei uns für die nächste Zeit höher denn je.

Und doch währte es nicht einmal mehr die fünfundzwanzig Jahre bis zur Vollendung des nämlichen „Messias“, da war der Umschwung eingetreten, das Epos war durch das Drama verdrängt worden.

Die wachsende Begeisterung für Shakespeare, die zunehmende Erkenntnis des ungeheuren Lebensgehaltes in seinen Schöpfungen und der Wetteifer der Dichter und der Kritiker, mit Hilfe dieser neu gewonnenen Offenbarung auch dem deutschen Drama zur Frei-

heit von äußerlichen, beengenden Regeln, zu echter Kraft und eigenartiger Größe zu verhelfen, hatten zunächst praktisch dem Drama das Übergewicht über das Epos gegeben. Aber es fehlte auch nicht an theoretischen Erwägungen.

Unter den ersten, die den Vorrang des Dramas ästhetisch begründeten, war Lessing. In seiner Jugend hatte er selbst noch das Epos für das Meisterstück der Poesie gehalten, wenn er dergleichen auch nur gelegentlich nebenher halbwegs bestimmt aussprach.[4]) Aber schon der „Laokoon", wie sehr er auch in Homer das Muster aller Muster feierte, sollte in seinem letzten, nicht ausgeführten Teil zum Drama als dem Gipfel der Dichtkunst emporleiten. Am 26. Mai 1769 schrieb Lessing in diesem Sinn an Nicolai: „Die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er gibt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle, als sie größtenteils dramatisch ist oder sein kann. Der Grund, den er davon angibt, ist zwar nicht der meinige; aber er läßt sich auf meinen reduzieren und wird nur durch diese Reduktion auf meinen vor aller falschen Anwendung gesichert."

Aus einem andern Grunde, weil nämlich die dramatische Kunst mehr voraussetzt als jede andre von ihren Schwestern, glaubte der junge Schiller 1784 das Höchste dieser Gattung vielleicht auch als das Höchste des menschlichen Geistes erkennen zu sollen.[5]) In den ästhetischen Schriften des folgenden Jahrzehntes aber wertete er die Tragödie ganz besonders hoch, weil sie in uns die Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur erweckt und unsre Vernunft reizt, den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen, und weil sie vornehmlich den letzten Zweck der Kunst, die Darstellung des Übersinnlichen, erreicht, indem sie „uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des

Affekts versinnlicht".[6]) Unparteiisch-liebevoll untersuchte er dann gemeinsam mit Goethe, der sich nach der Vollendung von „Hermann und Dorothea" mit allerhand neuen epischen Plänen trug, die verschiednen Gegenstände, Motive und Gesetze der epischen und der dramatischen Dichtung, ohne theoretisch die eine über die andre setzen zu wollen;[7]) daß ihm aber auch jetzt noch das Drama als die Kunst der neuen Zeit galt, bewies er durch sein eignes Dichten, dessen Ziel von nun an fast ausschließlich die Tragödie war.

Dieser Schätzung des Dramas blieb das neunzehnte Jahrhundert im großen und ganzen treu. Ja, mehr und mehr brach sich die Anschauung Bahn, die schließlich in Richard Wagner ihren kräftigsten und gründlichsten Verfechter fand, sich auch für sein künstlerisches Schaffen am fruchtbarsten erwies: nicht mehr bloß als ein Teil und eine Gattung der Poesie erschien da das Drama, sondern als ein Gesamtkunstwerk, das jede Kunstart, Poesie und Musik vor allen andern, in ihrer höchsten Fülle zu gemeinsamem Zweck in sich vereinigt. Aber auch die Dichter und Vorkämpfer der neuesten Literatur, die diese höchste Auffassung des Dramas sich nicht anzueignen vermochten, erblickten in ihm den Gipfel der Poesie oder wenigstens die herrschende Dichtungsart der Gegenwart. So sehen wir heute häufiger denn je Dichter von ausgesprochen epischer Begabung unermüdlich in Trauer- und Lustspielen und innerlich undramatische Stoffe bald mehr, bald weniger geschickt in dramatische Form gezwungen. Ganz vereinzelt blieb die Stimme Wilhelm Jordans, der noch 1876 die epische Dichtung schon um ihrer Selbständigkeit willen, weil sie zur vollkommenen Wirkung nur des lauten Vortrages und keiner Unterstützung durch eine andre Kunst bedarf, vor der Lyrik und dem Drama pries.[8]) —

Was das Epos seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland und nicht minder in den Nachbarländern an Bedeutung und Ansehen verlor, hat der Roman gewonnen.

Vor Wieland stand er bei uns in geringen Ehren und wurde gerade von besseren Kritikern meist nur als ein Unterhaltungsmittel

von untergeordnetem künstlerischen Rang betrachtet, obgleich er in einzelnen Nachbarländern schon damals zu höherer Achtung gelangt war.[9]) Nicht nur Gottsched machte ihn in seiner „Kritischen Dichtkunst“ verächtlich mit kurzen, spöttischen Worten ab; [10]) auch Lessing brachte in seinen Besprechungen für Berliner Zeitungen dieser literarischen Gattung als solcher nur selten ein günstigeres Vorurteil entgegen. Noch 1768, als er Wielands „Agathon“ den deutschen Lesern auf das nachdrücklichste empfahl,[11]) trug er beinahe Scheu, das Werk, das ihm Bewunderung abzwang, einen Roman zu nennen.

Aber gerade der „Agathon“ und die folgenden Prosadichtungen Wielands hoben durch den Reichtum ihres philosophischen Gehalts das Ansehen des Romans überhaupt in Deutschland. Im Hinblick auf sie vornehmlich verglich Blankenburg 1774 in seinem weitschweifigen Buch den guten Roman vielfach mit dem echten Epos, dessen Platz er in richtiger Erkenntnis halbwegs schon jenem einräumte.[12])

Noch höher mußte die Schätzung des Romans steigen, als Goethe in „Werthers Leiden“ ein Werk von größter künstlerischer Vollendung schuf, das an tiefer, wahrer Poesie alle seine Vorgänger weit überragte und auf die Leser so mächtig, ja noch mächtiger, wirkte wie einst nur Klopstocks „Messias“, der bisher bedeutendste Versuch der Deutschen in der vornehmsten Gattung der Dichtkunst. An „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ vollends lernten die neu verbundenen Freunde Schiller und Goethe den Roman als Pseudo-Epos erkennen, das trotz seiner prosaischen Form in der Hauptsache denselben Kunstgesetzen folgt wie das epische Gedicht. Die Romantiker aber, durch Goethes weltumspannendes Werk zu höchster Bewunderung und emsiger Nacheiferung entflammt, erklärten den Roman für eine „progressive Universalpoesie“, die alles umfaßt, was nur poetisch ist, allein unter allen Dichtungsarten gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden kann, der höchsten und allseitigsten Bildung fähig, ewig im Werden, unendlich und frei, mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist und durch keine Theorie erschöpft werden kann.[13])

Vier Jahrzehnte später wies Theodor Mundt dem Roman wegen seiner umfassenden und elastischen Form einen kaum geringeren Platz im weiten Reiche der Literatur an.[14]) Aber schon kurz vor ihm hatten andre Führer der jungdeutschen Schule es nicht nur als Tatsache ausgesprochen, daß die Zeit des Epos vorüber und an seine Stelle der Prosaroman getreten sei,[15]) sondern diesen sogar vornehmlich dazu ausersehen, daß er „die Blendlaterne des Ideenschmuggels" werde, heimlich die gefährlich-neuen Gedanken unter den gärenden Geistern verbreite und so der Revolution der Sitten vorauseile.[16]) Und mußte auch diese tendenziöse Bestimmung später wieder einer reineren künstlerischen Auffassung weichen, unerschüttert trotz dem Einspruch Jordans und einzelner Gesinnungsgenossen blieb doch die bedeutende, namentlich durch Spielhagen auch theoretisch gefestigte Stellung des Romans innerhalb der künstlerischen Literatur als des Epos der neuen Zeit.

Laut übertönt wurden aber die deutschen Herolde einer solchen Anschauung in jüngster Zeit durch die Anhänger der naturalistischen Schule in Frankreich, vornehmlich durch Zola, den rücksichtslosen Vorkämpfer und Meister des auf genaueste Beobachtung und Wiedergabe des wirklichen Lebens gegründeten „roman expérimental", der kraft seiner den Naturwissenschaften abgeborgten Methode selbst aus einer Kunst zur Wissenschaft werden soll. Geradezu wegen dieser innern Verwandlung pries er den Roman vor dem Drama als die eigentliche Dichtungsform des neunzehnten Jahrhunderts, in der zuerst der Naturalismus zum Siege gelangen sollte.[17]) Er betonte das unablässige Wachsen und Steigen dieses „genre léger", wie man noch vor hundert Jahren geringschätzig meinte, während und seit der Romantik, bis es nunmehr das Werkzeug des Jahrhunderts, das große Zeugenverhör über den Menschen und die Natur geworden sei,[18]) alle andern Gattungen verdrängt habe und mit seinem bequemen Rahmen die Fülle aller Kenntnisse umspanne. Im blendenden Lichte dieser Auffassung erschien ihm Balzacs „Comédie humaine", das Grundwerk des neueren französischen Romans, nicht nur schlechthin

als das moderne Epos;[19]) sondern, gleich als ob er Friedrich Schlegels überschwängliches Wort nachsprechen und noch übertrumpfen wollte, nannte er den Roman die Poesie und die Wissenschaft zugleich, einen Inbegriff der Unterhaltung und Erholung, aber auch jeglicher Art von Belehrung und Anregung.[20]) —

Um dieselbe Zeit, da man den Roman als Kunstwerk zu würdigen begann, sank eine kleinere Abart der epischen Dichtung, die Fabel, wieder von der stolzen Höhe herab, auf der sie in der allgemeinen Schätzung der Dichter und der Ästhetiker mehrere Jahrzehnte lang gethront hatte.

Im Mittelalter und in den ersten Jahrhunderten der Renaissance, namentlich auch in der deutschen Literatur des Reformationszeitalters eifrig gepflegt, war sie im siebzehnten Jahrhundert vernachlässigt worden, bis ihr die reizvolle Erzählungskunst La Fontaines neue Freunde in Frankreich, England und Deutschland gewann. Wetteifernd versuchten sich nun in ihr kleine und große, leichtgesinnte und ernste Dichter, neben dem heitern Hagedorn und dem tändelnden Gleim auch ein Gellert und Lessing, neben dem fröhlichen Gay der empfindsame Tugendprediger Richardson. Und sorgsam erörterte man in den Lehrbüchern der Dichtkunst das Wesen und die Erfordernisse der Fabel, mit unbedingter Achtung vor dem poetischen wie vor dem sittlichen Wert dieser Gattung, bis schließlich Breitinger 1740 in seiner „Kritischen Dichtkunst“ die auch schon von Gottsched sehr hoch angesehene Äsopische Fabel, weil sie das Wunderbare mit dem Wahrscheinlichen und Moralisch-Lehrhaften verbindet, auf die oberste Stufe der Poesie erhob. Nicht zum geringsten Teile schuld an dieser Überschätzung war übrigens auch die Vermischung der Fabel im engern Sinne mit dem, was man die Fabel eines epischen oder dramatischen Werkes, das heißt den Stoff der dichterischen Handlung, nennt. Ja, man sah in der Äsopischen Fabel selbst ein kleines, kurz gefaßtes Epos. Noch neunzehn Jahre nach Breitinger erprobte Lessing seinen — zu mancher Einseitigkeit hier verführenden — Scharfsinn an der beliebten Dichtungsart, deren Geschichte

seinen Forschungseifer bis an das Ende seines Lebens reizte, und an ihn wieder knüpfte, zum Teil erst nach Jahrzehnten, Herder an, auch er von einer besondern Vorliebe für das „Miniaturstück der großen Dichtkunst“ [21]) beseelt. Indessen war aber die Fabel selbst aus der zu neuen Zielen fortschreitenden Literatur schon bald nach 1760 so gut wie verschwunden, ohne später je wieder in ihr einen auch nur etwas hervorragenden Platz zu erlangen.

Das Erlöschen der Lust an ihr hing zweifellos mit dem gleichzeitigen Niedergange des eigentlichen Lehrgedichts, mit der Befreiung der Poesie von der Herrschaft einer eng bestimmten Moral überhaupt zusammen.

Das Lehrgedicht, seit langen Zeiten in den verschiednen Literaturen Europas stattlich vertreten und oft geradezu dem Epos gleichgeachtet, erreichte in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts einen gewissen Höhepunkt mit den Theodiceen, zu denen hauptsächlich das Studium Leibnizens und Shaftesburys zahlreiche Dichter anregte, in England Pope vor andern, in Deutschland die ansehnliche Schar großer und kleiner Poeten von Haller bis auf den jungen Lessing, Wieland und Uz. Als die Leibniz-Wolffische Philosophie und die ihr entstammende Aufklärung allmählich die Herrschaft über die Geister einbüßte, verloren sich auch diese Theodiceen.

Eben damals brachen der reife Lessing, Herder und die ihm folgenden Stürmer Bahn für eine neue, dem unmittelbar Didaktischen abholde Anschauung von dem Wesen und den Aufgaben der Poesie. Der seit Jahrhunderten immer wiederholte Satz, daß der Dichter nützen wolle und müsse, daß er der Herold einer sittlichen Lehre sein solle, hörte endlich auf, das Schaffen des Künstlers zu beschränken. Mochte auch Lessing noch bei seinem Urteil über den „Werther“ die moralische Wirkung allzu stark betonen [22]) und selbst der junge Schiller in Mannheim als Schüler des Hamburger Dramaturgen die Schaubühne einseitig als eine moralische Anstalt betrachten, so wollte sich doch schon nach wenigen Jahren der Verfasser der „Götter Griechenlands“ und der „Künstler“ nur Schönheit zum Zwecke setzen,

fest überzeugt, daß er so auch alle andern Forderungen der Sittlichkeit und Wahrheit mittelbar befriedigen müsse.[23]) Statt der moralischen Lehre, die mit plumper Hand zu greifen war, belebte jetzt eine geistig-sittliche Idee, die in ihrer künstlerischen Umhüllung dem blöden Auge sich verbarg, dem tiefer dringenden Blicke sich aber mit doppeltem Glanze offenbarte, das Werk des Dichters.

So konnte nun auch das Studium Kants Schiller nicht mehr zu einem regelrechten Lehrgedicht über das neue philosophische System, wohl aber zur philosophischen Gedankenlyrik anspornen. Ebenso vermochte die didaktische Poesie im alten Sinn während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts nicht wieder aufzuleben trotz Rückert, Schefer, Sallet und einigen andern, zum Teil wahrhaft bedeutenden Erscheinungen. Aber, lieferten nun die Lehren der Moral und die Systeme der großen Denker nicht mehr unmittelbar den Stoff für die Werke der Dichter, so borgte dafür gelegentlich die Philosophie selbst das Gewand der Poesie (z. B. bei Schelling), und ein Nietzsche sprach die letzten Geheimnisse seines Denkens unter künstlerischer Maske als Dichter vom kühnsten Fluge der Phantasie aus. —

Wie die Gattungen der Poesie, so wechselten auch ihre Ausdrucksformen mehrfach in der Gunst der Völker.

Daß ein dichterisches Werk ein fest geregeltes Versmaß nicht entbehren könne, verstand sich bis weit hinein in das achtzehnte Jahrhundert von selbst. Neben dem Roman und der Novelle, die von Anfang an auf die Prosa angewiesen waren, fügte sich nur das Drama nicht unbedingt dem allgemeinen Gesetz. In Frankreich und Deutschland blieb für das Trauerspiel, das auf literarische Bedeutung Anspruch erhob, der Reim erforderlich;[24]) das Lustspiel konnte sowohl in gebundener als in ungebundener Rede abgefaßt sein und bediente sich nach und nach immer seltener des Verses, bis endlich dessen Zulässigkeit überhaupt in mannigfachen gelehrten Abhandlungen ebenso heftig bestritten wie geistreich verteidigt wurde. In England und verschiedentlich auch in Spanien behielt sogar das ernste Drama, das hier freilich mehr aus volkstümlichen Quellen schöpfte, die Frei-

heit, Vers und Prosa neben einander zu gebrauchen. Die Alleinherrschaft gewann die Prosa erst im bürgerlichen Trauerspiel, das Lessing 1755 aus England nach Deutschland verpflanzte. Hier namentlich bemächtigte sie sich nun mehr und mehr auch der übrigen Arten der Tragödie und verdrängte in der Zeit des Sturms und Drangs den Vers beinahe völlig daraus. Im nächsten Jahrzehnt aber gewannen Goethe und Schiller fast gleichzeitig für ihre der reinsten Kunst nachstrebenden dramatischen Gebilde auch den Schmuck der metrisch gebundenen und geadelten Sprache zurück, ohne jedoch damit eine neue Theorie des Verses im Trauerspiel zu begründen: nach freiem Belieben konnte von nun an der Dichter dem innern Charakter seines Stoffes gemäß seinem Drama die prosaische oder metrische Form aufprägen. Wieder betonten die Jungdeutschen möglichst stark die Bedeutung der Prosa;[25]) bald aber traten hinter ihnen, das Übermaß ihrer Forderung einschränkend, neue Verteidiger der strengsten Kunstformen in Geibel und seiner Schule auf, und unter ihren Händen mußte sich Scherzes halber gelegentlich sogar der Roman zu Vers und Reim bequemen.[26]) Auch der Naturalismus der letzten Jahrzehnte vermochte das Versdrama nicht zu ersticken; doch eroberte er der Prosa die Vorherrschaft auf allen Bühnen Europas und ersetzte ab und zu sogar in der Lyrik den Vers durch ungebundene, nur rhythmisch bewegte Rede.[27])

Der Vers selbst aber machte wenigstens in der deutschen Literatur während der letzten zwei Jahrhunderte eine Wandlung um die andere durch. Bis 1740 etwa herrschte fast unbedingt der Reim. Dann wagten schüchtern die Anakreontiker und einige ernst der Religion und dem Vaterland zugewandten Sänger wie Pyra und Lange, kräftiger Klopstock und seine Nachfolger in epischer und lyrischer Dichtung, allmählich auch die Dramatiker reimlose Verse nach antikem oder englischem Muster. In heftigem Parteigezänk aber wurde — und zwar nicht bloß in Deutschland — bald die Notwendigkeit, bald die Verwerflichkeit des Reims ausführlich erörtert, bis endlich das Recht beider Formen durch die Tat sprachgewaltiger Dichter

erwiesen schien. Allerhand neue, gereimte und reimlose Vers- und Strophenmaße zogen nun in unsere Poesie ein, namentlich seit der Romantik immer bunter und fremdartiger aufgeputzt. Über jede Schranke eines bestimmten Versmaßes setzte sich aber Klopstock in den freien Rhythmen hinweg, deren Bewegung sich Zeile für Zeile und Wort für Wort dem Empfindungsgehalt des Gedichts anschmiegen sollte. Zuerst allseitig angestaunt, dann nachgeahmt und besonders durch Goethe künstlerisch fortgebildet, bürgerte sich diese freieste aller Versarten immer mehr in unserer Poesie ein, bot später den Vorkämpfern des Stabreims eine bequeme Grundlage für eine wahrhaft künstlerische Erneuerung altgermanischer Dichtweise und erlangte schließlich als die rhythmische Form, die den verwegensten Forderungen revolutionärer Metrik am ersten zu genügen vermag, in der jüngsten Lyrik eine stets wachsende Bedeutung. —

Dieser Wechsel der Versformen in der deutschen Dichtung weist aber zugleich auf den wechselnden Einfluß, den nach einander die verschiednen fremden Literaturen alter und neuer Zeit auf sie gewannen, die französische zuerst, dann im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts mehr und mehr die englische, neben ihr das biblische und vornehmlich das gläubiger als je zuvor verehrte griechisch-römische Altertum, im Zeitalter der Romantik besonders die südromanische, doch ebenso die altdeutsche und altnordische Dichtung, die Poesie des Mittelalters überhaupt und bald auch die des indischen und des arabisch-persischen Morgenlandes, seit der Julirevolution endlich wieder hauptsächlich die französische und mit ihr zuletzt die neuere norwegische und russische, auch noch einmal die italienische Literatur.

Wie aber diese Einwirkung fremder Völker auf unser Geistesleben alle paar Jahrzehnte sich veränderte, so auch das Urteil der Deutschen über jene Völker selbst, über den Wert ihres Dichtens und Denkens, über die Bedeutung ihrer Künstler und künstlerischen Schöpfungen. So wäre allein schon der Umschwung in der Auffassung Shakespeares während des achtzehnten Jahrhunderts oder der Vor-

rang, den etwa um dieselbe Zeit Homer allmählich über Virgil in der Schätzung der Leser gewann, für den Fortschritt der ästhetischen Bildung in Deutschland bezeichnend, nicht minder freilich auch etwa der Wandel der Ansichten über Goethe in den letzten siebzig oder achtzig Jahren.

Natürlich wiederholte sich der gleiche Vorgang in den übrigen Ländern Europas, die in ähnlichem Wechsel literarischen Einflüssen ihrer Nachbarn unterworfen waren, namentlich aber seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durch den ungeahnt hohen Flug deutscher Kunst und Wissenschaft in ihrer eignen geistigen Entwicklung bald stärker, bald schwächer bestimmt wurden.

Von den fremden Literaturen hat die antike in der ganzen europäischen Geistesgeschichte die wichtigste Rolle gespielt. Die Muster aber, die sie aufstellte, waren von dem, was der Charakter des eignen Volkes von dem neueren Dichter zu fordern schien, oft sehr verschieden. Wie in der englischen Poesie der Elisabethanischen Epoche und sogar in der französischen zur Zeit Richelieus und Ludwigs XIV., traten auch bei uns die Gegensätze zwischen antikisierender und volkstümlicher Kunst besonders im siebzehnten Jahrhundert schroff hervor. Aber selbst nachdem Lessing und Winckelmann eine reinere Erkenntnis des Altertums in Deutschland begründet hatten, konnte das antike Vorbild, obgleich es glühende Bewunderung in den Seelen entzündete, doch nicht ausschließlich für alle gelten.

Auf ein anderes Ideal lenkte die vaterländische Dichtung hin, die Klopstock begeistert eröffnete, von überstürzten, mitunter täppischen Anhängern zuerst schlecht unterstützt. In der Bewegung des Sturms und Drangs und wieder in der Romantik tauchte dieses Streben, Stoff und Form unsrer Poesie mit nationalem Geist innig zu durchdringen, aufs neue bedeutsam auf. Goethe und Schiller freilich bekannten sich auf der Höhe ihres Schaffens unbedingt zu dem klassischen Ideal, und, nicht selten einseitig, trachteten ihm später Platen, Geibel und ihre Schüler nach. Aber schon Heinrich von Kleist mühte sich in ungestillter Sehnsucht um die Verschmel-

zung antiker und moderner Kunst, und von einem ähnlichen Verlangen war Richard Wagner beseelt, auch er von dem hellenischen und dem nationalen Ideal in gleichem Maße begeistert.

Auch heute beweisen noch zahlreiche Erscheinungen in der deutschen wie in den fremden Literaturen die unsterbliche Lebenskraft der Antike, in deren Sagen und Geschichten auch für den neueren Dichter eine nie ganz auszuschöpfende Quelle echtester Poesie fließt. Aber mit den Stoffen des Altertums wirken die Formen, die es ausprägte, nicht mehr in gleicher Stärke fort. Von seinen Mustern hat sich die Literatur der letzten Jahrzehnte im großen und ganzen fast trotzig abgewandt, nach neuen, künftigen Zielen und dem charakteristischen Ausdruck modernen Geistes suchend.

Insbesondere den Gesetzen des Dramas, die uns die antike Kunstlehre hinterlassen hat, versagt das jüngste Geschlecht nahezu jeglichen Glauben und Gehorsam.

Auf Aristoteles, freilich zum Teil auf mißverstandene und willkürlich gedeutete Sätze seiner „Poetik“, hatten vornehmlich französische Dichter und Theoretiker des siebzehnten Jahrhunderts die klassizistische Tragödie begründet, die bis auf Lillo, Diderot und Lessing für ganz Europa fast unbestritten als Muster galt. Aber gerade Lessing, der ihre Herrschaft am kräftigsten erschütterte, holte sich die Waffen zum kritischen Kampfe wieder bei demselben, jetzt nur richtiger erkannten Aristoteles und erklärte zuversichtlich, daß er die „Dichtkunst“ des griechischen Philosophen für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die „Elemente“ des Euklid nur immer seien.[28]) Unwidersprechlich getraute er sich zu beweisen, daß die Tragödie sich keinen Schritt von der Richtschnur des Aristoteles entfernen könne, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. Und wenn wenige Jahre darnach Lenz andern Stürmern voran in kindisch-wildem Übermut gegen die „poetische Reitkunst“ des Stagiriten eiferte, so rühmte doch wieder Schiller 1797, als der Sturm und Drang längst verrauscht war, die Urteile des griechischen Denkers, die er ja keineswegs blindlings annahm, als echte Kunst-

gesetze dem Hauptwesen nach; in ihm selbst aber erblickte er einen wahren Höllenrichter für alle, die entweder an der äußern Form sklavisch hängen, oder die sich über alle Form hinwegsetzen.[29]) Die gleiche Ehrfurcht bewahrte Grillparzer vor der „Poetik" des Aristoteles, so selten er sich auch ausdrücklich auf ihn berief, und noch Gustav Freytag betrachtete sie als die Grundlage für die Theorie der dramatischen Kunst, auf die er selbst sich gern stützte.[30]) Heute dagegen hat sich nicht nur die wissenschaftliche Ästhetik, so dankbar sie auch das Verdienst des antiken Weisen anerkennt, doch von den Schranken seiner Auffassung mehrfach frei zu machen gesucht,[31]) sondern auch schon die Tageskritik verkündigt es als unbestreitbare Allerweltsweisheit, daß unsere Zeit längst über die Gesetze des griechischen und ebenso über die des Hamburger Dramaturgen hinweggeschritten sei.[32])

In der Tat, wie hat sich die Auffassung von Furcht und Mitleid, von der Katharsis, von Schuld und Sühne, von tragisch brauchbaren Charakteren und Schicksalen, vom Verhältnis des Trauerspiels zur Geschichte, von den sogenannten Einheiten verändert, seit Lessing die Lehre des Aristoteles erneuerte! Die philologische und die philosophische Forschung hat in diesen und ähnlichen Hauptpunkten der dramatischen Theorie unser Verständnis zu wiederholten Malen berichtigt und bereichert. Und Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel, Richard Wagner, Ibsen, die großen Meister der Tragödie seit Lessing, neben ihnen mehrere nicht ebenso bahnbrechende, aber für die Entwicklung des Dramas höchst bedeutende Dichter, wie Otto Ludwig, Freytag und Heyse, sie gaben mit ihrem künstlerischen Schaffen selbst wie mit ihren Schriften über die Kunst fast jeder eine neue Antwort auf jene immer wieder aufgeworfenen Grundfragen. Wie verschieden erscheint z. B. bei Schiller, Grillparzer und Hebbel der Kampf zwischen Sittlichkeit und äußerer Naturnotwendigkeit und damit der Begriff des Tragischen selbst! Wie anders betrachtete schon Grillparzer das Verhältnis von Willen und Schicksal des Menschen als Schiller! Hebbel aber schied bei den tragischen

Konflikten, worin die Helden seiner Trauerspiele untergehen, überhaupt ihr Wollen, ihre tragische Schuld im alten Sinne mehrfach völlig aus: daß sie sind, in einer bestimmten Zeit der Geschichte so und nicht anders sind, ist ihr Verhängnis.

So scheute also auch er nicht vor jenem μιαρόν zurück, jenem Gräßlichen, das Lessing mit Aristoteles in dem völlig unverschuldeten Unglück ganz guter Menschen erblickt hatte.[33]) Aber schon dicht neben Lessing hatte Gerstenberg in seinem „Ugolino“ schuldlos leidende Kinder unbedenklich gezeichnet, und wie er zu seiner Verteidigung mehr als ein Beispiel aus Shakespeare, ja aus den antiken Tragikern selbst hätte anführen können, so ließen sich auch nach ihm weder Goethe noch Grillparzer abschrecken, das Verbot des Stagiriten und seines geistvoll-strengen Dolmetschers zu übertreten, wenn nur so höhere Aufgaben der tragischen Kunst gelöst werden konnten. Die Dramatik der letzten Jahrzehnte band sich selbst an diese Bedingung nicht mehr gern; so wurden sich auch bei dem Tod des guten alten Vaters Hilse in Gerhart Hauptmanns „Webern“ nur die wenigsten Leser und Zuschauer jener Empfindung des Aristotelischen μιαρόν bewußt.

Allerlei andre Wandlungen des Geschmacks haben die Physiognomie des Dramas seit Lessing noch weiter verschoben. Immer mehr verlangte man unmittelbare Darstellung der Geschehnisse selbst auf der Bühne; ihr bloßes Spiegelbild in den erregten Reden der handelnden Personen erschien nun allzu matt. Schon im Zeitalter des Sturms und Drangs wurde diese Forderung nachdrücklich betont, dann wieder nach dem Ausklang der Romantik und am lautesten wohl beim Beginn der jüngsten literarischen Bewegung erhoben. Im Zusammenhang damit stand der Kampf gegen die breit hinströmende, meist lyrisch gefärbte Rede überhaupt im Drama, insbesondere gegen den noch von Goethe, Schiller, ja fast bis zuletzt von Hebbel gern verwerteten Monolog.

Aber auch die Grenze, bis zu welcher die typische oder individuelle Gestaltung der Personen, ihrer Verhältnisse und Schicksale

im Drama zulässig schien, wurde mit der Zeit um einige Schritte verrückt. Nach einer allgemein typischen Bedeutung ihrer Probleme trachteten von je die dramatischen Dichter; die künstlerisch ernst arbeitenden unter ihnen unterscheiden sich in diesem Streben auch heute nicht von ihren Vorgängern vor hundert Jahren. Aber die Menschen, an denen sie die Lösung solcher Probleme veranschaulichten, zeichneten die früheren Dramatiker trotz aller individualisierenden Kunst doch nur höchst selten als völlig singuläre Charaktere, begabt mit Eigenschaften und umgeben von Verhältnissen, wie sie eben nur einmal oder fast nur einmal in der Welt vorkommen. Am ersten wagte dergleichen noch etwa Kleist, dann und wann auch Grillparzer; Otto Ludwig dagegen forderte zu wiederholten Malen mit aller Bestimmtheit die rein typische Behandlung des ganzen Dramas, besonders auch jedes einzelnen Charakters in ihm.[34]) Häufiger stellten Hebbel und namentlich Ibsen solche ganz einzigartige Menschen in nicht minder einzigartigen Umständen dar und zogen damit eine letzte, ihren schwächern Nachahmern sich oft gefährlich erweisende Folgerung aus dem romantischen Lehrsatze, daß das Ziel der modernen Dichtung originelle und interessante Individualität sei.[35])

Den größten Umschwung aber, nicht bloß im Drama, sondern im ganzen Umkreis der Dichtung, rief der zunehmende Drang nach unbedingter Wiedergabe des wirklichen Lebens und zwar hauptsächlich des Lebens der Gegenwart hervor.

Für die Tragödie hatte von den Tagen der Renaissance an bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein ziemlich allgemein das Prinzip der idealen Ferne gegolten, das nur die volkstümlich freiere Kunst in England, Spanien, auch in Deutschland dann und wann durchbrach: man wählte Stoffe aus längst vergangenen Zeiten und weit entlegenen Ländern, und wenn etwa einmal neuere Begebnisse aus nächster Nähe den Dichter anregten, verkleidete er sie altertümlich und ausländisch.[36]) Die Menschen und Dinge im Trauerspiel genau nach dem Leben darzustellen, verwehrte meist schon das

künstliche Pathos der Sprache. Noch 1740 betonte Breitinger mehr als einmal, daß der Dichter überhaupt das Wirkliche in das Mögliche verwandeln, „schlechte Materie aufstützen“, gemeinen Dingen den Anschein der Neuheit geben müsse. Aber auch noch für Goethe und Schiller begann die Poesie erst mit der Erhebung über das Wirkliche; aus der Not und dem Drang der Gegenwart flohen sie geradezu in das Reich der Kunst. Und nicht wenige der Romantiker folgten ihnen auf dem gleichen Wege.

Dann aber verknüpften die Jungdeutschen und die politischen Tendenzdichter unsre Literatur auf das engste mit den Ereignissen und staatlich-gesellschaftlichen Forderungen des Tages, neben denen sie keine andre Quelle der Poesie mehr anerkannten. Nur nach seinem Charakter, seiner Stellung zu jenen Tagesfragen wurde der Dichter noch geschätzt, nicht nach seinem Talent, seinem künstlerischen Vermögen. Kein Wunder, daß unmittelbar nach und im entschiednen Gegensatze zu dieser politischen Literatur Geibel und seine Anhänger mit höchstem Ernste wieder die reinste Durchbildung der künstlerischen Form anstrebten, dabei die äußerliche Bemeisterung der Sprache und des Verses zu überschätzen geneigt waren und nicht selten darüber den Zusammenhang mit dem Leben verloren. Kaum minder einseitig als sie, verlangten endlich Zola und seine Nachfolger in den verschiedensten Ländern Europas die getreueste Wiedergabe der wirklichen Welt ohne ängstliche Scheu vor dem Häßlichen in ihr; ja sie glaubten, daß gerade die an häßlichen Erscheinungen reichsten Niederungen des Alltagslebens zuerst einer durchaus naturwahren Darstellung fähig seien,[37]) und sahen in den sozialen Fragen der Gegenwart die wichtigste, bisweilen sogar nahezu die einzige Quelle für den Roman und das Drama unsrer Zeit.

Nicht nur idealisierende Kunst, poetischer Realismus und rücksichtsloser Naturalismus lösten in diesem Wechsel der Anschauungen und der dichterischen Gestaltungsweisen einander ab, am augenfälligsten vielleicht bei der immer wieder veränderten Behandlung des Bauernlebens in der Idylle des achtzehnten und der Dorfgeschichte

des neunzehnten Jahrhunderts; auch die frei durch alle Reiche des Möglichen schwärmende, von dem Wunderbaren magisch angezogene Phantasie, der schon die schweizerische Poetik Bodmers und Breitingers und in andrer Art wieder die romantische Dichtung und Ästhetik huldigte, räumte allmählich den Platz der nüchternen, fast wissenschaftlich erschöpfenden, verstandesmäßig alles abwägenden Beobachtung. Zugleich wich die subjektive Färbung, die z. B. Klopstock — wie teilweise schon Dante und Milton — dem Epos und noch der junge Schiller dem Trauerspiel gegeben hatte, in der erzählenden und dramatischen Poesie des letzten Jahrhunderts mehr und mehr der vollen Objektivität einer rein sachlichen Darstellung, obwohl zeitweise, so besonders während der politisch erregten dreißiger und vierziger Jahre, das persönliche Denken und Empfinden der Dichter sich auch äußerlich wieder sichtbarer in ihren Werken abdrückte. —

Verschiedene Wissenschaften wirkten im Laufe der Zeiten auf die Literaturen des neueren Europa ein; auch in ihrem Verhältnis zur Poesie brachten gerade die letzten zwei Jahrhunderte eine Wandlung um die andere. Theologie, Philosophie, Philologie, Archäologie, Geschichte, Rechts- und Staatslehre wurden der Reihe nach, und zwar manche von ihnen mehr als einmal, besonders bedeutend für die Dichtung; namentlich aber gewannen auch ihr gegenüber schließlich die Naturwissenschaften oft den Vorrang vor den sogenannten Geisteswissenschaften. Die ganze Arbeitsweise des Dichters wurde ebenso wie der Inhalt und die Form seiner Werke durch diese wissenschaftlichen Einflüsse verschiedenartig bestimmt, auch die Ansichten über künstlerischen Stil und Vortrag dadurch mannigfach gemodelt.

So schienen die späteren Geschlechter z. B. Lessings siegreichen Kampf gegen das lehrhafte Beschreiben, das malerische Schildern, das, von der ästhetischen Theorie gestützt, in den Leistungen der Dichter vor und neben ihm herrschte, nicht mehr nach seinem vollen Verdienste zu würdigen. In seinen Ruf nach Handlung und Bewegung in der Poesie stimmte zwar Herder sofort ein, und die meisten Großen der deutschen wie der ausländischen Dichtkunst seit

Goethe folgten bewußt oder unbewußt dem Gesetz, dessen unvergleichlichen Wert schon die Kunst des alten Homer an Hunderten von Beispielen zeigte. Gleichwohl erklärte sich der eine und andre unter ihnen, wie z. B. Gottfried Keller, gelegentlich herb gegen die Härte, mit der Lessing jedes malerische Verfahren dem Dichter verwehrt hatte, bis zuerst im französischen Roman, dann auch in der Poesie der übrigen Völker die ruhige Schilderung allmählich wieder mehr Raum gewann und endlich die theoretischen Vorkämpfer der neuesten Literatur lange, genaue Beschreibungen in ihr nur als etwas Selbstverständliches betrachteten.[38])

Ja sogar, was uns seit Winckelmann und den Meistern unsrer klassischen Dichtung als das Höchste in aller Kunst galt, Stil in jenem großen Sinn, wie Goethe das Wort verstand, wie es alle nach ihm meinten,[39]) die wahrhaft Vollkommnes in der Poesie schufen, büßte in den letzten Jahrzehnten einiges von seiner unverletzbaren Strenge ein. Seine Reinheit und Einheitlichkeit wenigstens wollten auch künstlerisch gewissenhafte Dichter nicht immer durch den ganzen Verlauf eines umfangreichen Werkes hindurch wahren, sondern unterbrachen hier durch eine phantastische Erfindung, durch romantische Belebung und Vermenschlichung der unbeseelten Natur den sonst durchaus realistischen Vortrag,[40]) dort durch eine gewaltsam eingeschobene popularwissenschaftliche Abhandlung den bis dahin gleichmäßig epischen Gang der Geschichte,[41]) ein drittes Mal etwa durch eine nur skizzenhaft angedeutete oder in wilder Hast vorüberrauschende Szene die außerdem breite, sachlich ruhige Darstellung. Sogar in lyrischen Gesängen und Balladen, also in verhältnismäßig kurzen Dichtungen, verzichten moderne Poeten nicht selten absichtlich, um bestimmte Wirkungen im einzelnen zu erzielen, auf die stilistische Einheitlichkeit des Ganzen.[42]) —

Was lehren uns nun alle diese — übrigens leicht zu vermehrenden — Proben von dem wiederholten, bisweilen ungemein raschen Wechsel des künstlerischen Geschmacks und Urteils?

Hie und da, nicht eben oft, lassen sie uns von der literarisch-ästhetischen Entwicklung in nächster Zukunft ein weniges ahnen; vor allem aber mahnen sie zur Vorsicht neuen Erscheinungen der Poesie gegenüber. Sie warnen vor der blinden Begeisterung, die in allem Neuen nur Fortschritt und Gewinn erblickt, fast noch mehr aber vor dem ebenso blinden Mißtrauen gegen alles, was zu dem oder jenem bisher allgemein anerkannten Grundsatze der Kunst nicht stimmt.

Wie alles geschichtlich Werdende, so ist auch die Literatur in beständigem Flusse: mit den gesamten Kulturverhältnissen der Menschheit muß auch sie sich immerwährend verändern, mit ihr ebenso die Anschauung über sie. Ewig gleich innerhalb dieser Wandlungen bleiben nur die Gesetze der Poesie, die auf die innere Natur des Menschen selbst gegründet und unmittelbar durch das Wesen der Kunst oder durch die besondere Aufgabe jeder einzelnen Dichtungsgattung bedingt sind.

Was gegen diese Gesetze verstößt, ein Drama z. B., dem das eigentliche *δρᾶν* fehlt, das Erzählung oder Schilderung statt Handlung[43]) bietet, und ähnliches, das dürfen und sollen wir verwerfen, das kann künstlerisch selbst nicht bestehn, wenn es auch vielleicht dann und wann für die weitere Entwicklung der Kunst eine geschichtliche Bedeutung haben mag. Sonstige Neuerungen aber in der Poesie mögen noch so gefährlich aussehen; gefährlicher wäre es, sie aus parteiischer Vorliebe für das Alte zu verurteilen. Ja selbst, wo wir ewige Grundgesetze der Kunst bedroht glauben, sollten wir uns erst noch fragen, wer sie zu bedrohen scheint. Und ist es ein Dichter von wahrhaft schöpferischer Kraft, so sollten wir, nicht um sein Verfahren als solches zu rechtfertigen, aber um sein Werk trotz den Irrtümern dieses Verfahrens richtig einzuschätzen, des Lessingischen Wortes[44]) gedenken, daß das Genie, um Schönheiten zu erreichen, die ihm sonst versagt bleiben müßten, sich mitunter auch kühn über die bestbegründete Regel hinwegsetzt und so durch die künstlerische Tat manches widerlegt, was in der Theorie unwidersprechlich scheint.

Anmerkungen.

1) Auf einige der Hauptpunkte wies unter andern auch schon Hermann Paul in seiner akademischen Festrede vom 15. November 1897 über die Bedeutung der deutschen Philologie für das Leben der Gegenwart hin (besonders S. 5 und S. 18 f.).

2) Vgl. besonders Buch III der „Poetice", Kapitel 96, auch schon Buch I, Kapitel 3 und sonst.

3) Wenn Opitz, der im „Buch von der deutschen Poeterei" diesen Vorrang des Epos wenigstens nicht ausdrücklich betont, 1625 in der Vorrede zur Übersetzung von Senecas „Trojanerinnen" die Tragödie die „fürnehmste Art der Poeterei" nennt, so zielt er damit auf die gesellschaftlich hohe Stellung der im Trauerspiel allein zulässigen Personen und auf den unmittelbaren sittlichen Nutzen, den das Drama zu stiften vermag, will diesem aber nicht etwa einen höhern künstlerischen Wert als den andern Dichtungsarten beimessen.

4) So z. B. 1753 in der Anzeige einer deutschen Übersetzung von Le Bossus „Traité du poème épique" (Ausgabe der sämtlichen Schriften Lessings von Lachmann-Muncker, Bd. V, S. 194).

5) Im Anfang der Mannheimer Vorlesung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" Goedekes historisch-kritische Ausgabe, Bd. III, S. 511.

6) Vgl. besonders „Über die tragische Kunst" (1792) und „Vom Erhabenen" (1793). Goedekes Ausgabe, Bd. X, S. 27 und 150.

7) Vgl. besonders die Briefe der beiden Dichter aus den letzten Wochen des Jahres 1797, namentlich die Beilage zu Goethes Brief vom 23. Dezember 1797.

8) Vgl. seine „Epischen Briefe", S. 3 und besonders S. 19 ff.

9) Doch klingt die niedrige Schätzung der Romane auch noch z. B. aus der ersten Vorrede Rousseaus zur „Nouvelle Héloïse" von 1761 vernehmbar

heraus. Noch deutlicher aber hatte sich Voltaire, bald selbst der Verfasser berühmter Romane, 1733, als er dem Schluß des „Essai sur la poésie épique" seine endgültige Fassung gab, über die Mißachtung derartiger Werke in Frankreich erklärt: „Les vrais gens de lettres les méprisent."

10) Vgl. besonders „Kritische Dichtkunst", 1. Auflage (1730), S. 139, 543 ff., 3. Auflage (1742), S. 167, 680 ff.

11) Im 69. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" (Lachmann-Muncker, Bd. X, S. 80).

12) Besonders deutlich sprach er sich in diesem Sinn an mehreren Stellen des Vorberichts zu seinem „Versuch über den Roman" aus. Etwas Ähnliches hatten freilich lange vorher schon in Frankreich Peter Daniel Huet (1670), in England Fielding (in der Vorrede zum „Joseph Andrews" 1742) und andre getan.

13) So Friedrich Schlegel 1798 im „Athenäum", Bd. I, Stück 2, S. 28 ff., 116. Fragment (Minor, F. Schlegels prosaische Jugendschriften, Bd. II, S. 220 f.).

14) „Die Kunst der deutschen Prosa" (Berlin 1837), S. 356: „... der Roman, der eine so umfassende und elastische Formgebung hat, daß man zugleich die verschiedenen Elemente der Poesie, namentlich das Lyrische und Dramatische, darin verschmelzen sieht. So erstrebt er ein Totalbild der menschlichen Richtungen in jeder Ausdehnung, und die Prosa erscheint in ihm als das vereinende Gesamtorgan aller Zustände, sie mögen poetisch oder prosaisch sein."

15) Vgl. Wienbarg 1834 in den „Ästhetischen Feldzügen", S. 247.

16) Vgl. Gutzkow, Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur (1836), Bd. I, S. 339.

17) „Le naturalisme au théâtre", Abschnitt IV (Le roman expérimental, Paris 1880, S. 145 f.): „... C'est ainsi que, scientifiquement, le roman est devenu la forme par excellence de notre siècle, la première voie où le naturalisme devait triompher. Aujourd'hui, ce sont les romanciers qui sont les princes littéraires du temps; ils tiennent la langue, ils tiennent la méthode, ils marchent en avant, côté à côté avec la science." Ähnlich S. 149. Vgl. auch „Les romanciers contemporains", Abschnitt III (Les romanciers naturalistes, Paris 1890, S. 346 f.): „... Tout le genie de l'époque semble s'être concentré dans le roman."

18) „Alphonse Daudet", Schluß (Les romanciers naturalistes, S. 331): „Aujourd'hui, le roman est devenu l'outil du siècle, la grande enquête sur l'homme et sur la nature."

19) „Balzac", Abschnitt VI (Les romanciers naturalistes, S. 57).

20) „Les romanciers contemporains", Abschnitt I (a. a. O. S. 334 f.): „... Il est la poésie et il est la science. Ce n'est plus seulement un amusement, une récréation; c'est tout ce qu'on veut, un poème, un traité de pathologie, un traité d'anatomie, une arme politique, un essai de morale; je m'arrête, car je pourrais emplir la page. . ."

21) Vgl. den für die umgearbeitete Ausgabe der zweiten Sammlung von „Fragmenten über die neuere deutsche Literatur" bestimmten Aufsatz „Äsop und Lessing" (Suphans Ausgabe, Bd. II, S. 197).

22) Vgl. den Brief an Eschenburg vom 26. Oktober 1774.

23) Vgl. den Brief an Körner vom 25. Dezember 1788.

24) Daß ein Fanatiker der Naturwahrheit wie Christian Weise auch seine Trauerspiele in Prosa schrieb, änderte an der allgemein gültigen Regel nichts. Ebenso blieben Houdart de la Mottes Versuche, die Prosa auch in die französische Tragödie einzuführen, zunächst ohne Erfolg. Seine theoretische Bekämpfung des Verses und Reimes fand zwar bei Freund und Feind in Frankreich wie in Deutschland ernste Beachtung; sein „Oedipe" in Prosa (1728) wurde jedoch nicht allein von Voltaire im „Temple du goût" (1733) mit Spott übergossen.

25) So Wienbarg a. a. O. S. 134 f., 139, 284 und Mundt a. a. O. S. 42, 47 f., 352, 371, besonders aber S. 138 f. mit dem — in der zweiten Auflage der „Kunst der deutschen Prosa" (Berlin 1843, S. 132) schon sehr abgeschwächten — Hinweis auf die gleichzeitige „Literatur der Prosa, in welcher der schaffende poetische Geist der Nation am mächtigsten wird, in der die Ideenbewegung der Zeit vorzugsweise ihre Sache führt, der andern literarischen Formen sich entschlagend. Die moderne Prosa beginnt mehr Neuheit in den Melodien und Kombinationen ihrer Sätze, mehr Schönheitsreiz in ihren Wendungen und Gliederungen zu entfalten, als die abgeklungenen metrischen Formen der Poesie noch auf ihrem Tonregister haben."

26) So verfaßte Graf Adolf Friedrich von Schack, freilich auch durch die humoristischen Epen älterer und neuerer Italiener bedeutsam angeregt, weniger durch englische Vorgänger bestimmt, die umfangreichen Romane „Durch alle Wetter" (1870) und „Ebenbürtig" (1876) in virtuos gebauten Stanzen. Einige Jahre vor ihm (1865) hatte bereits Paul Heyse das Romanfragment „Schlechte Gesellschaft" in freier behandelten, doch nicht minder meisterhaften Stanzen geschrieben, künstlerisch schon darum seinem Nachfolger überlegen, weil bei ihm der Scherz, den Schack durch einige hundert Seiten fortspann, auf eine viel kürzere Dauer beschränkt blieb.

27) Vgl. Arno Holz, Revolution der Lyrik (1899), besonders S. 24 ff., 32, 41, 45 u. s. w.

28) Im 101.—104. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ (Lachmann-Muncker, Bd. X, S. 214).

29) Vgl. den Brief vom 5. Mai 1797 an Goethe.

30) An verschiednen Stellen seiner „Technik des Dramas“ (1863). Gesammelte Werke (1887), Bd. XIV, S. 6, 16 f., 26, 78 ff., 266 f. und öfter.

31) Vgl. Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen (1897), besonders S. 364 ff. Ebenso schon Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik (1846), besonders Bd. I, S. 329 f. (§ 143).

32) So z. B. Hans von Gumppenberg in einer Besprechung des „Traumulus“ von Arno Holz und Oskar Jerschke (Münchner Neueste Nachrichten vom 18. Oktober 1904, Vorabendblatt).

33) Im 79. und 82. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ (Lachmann-Muncker, Bd. X, S. 119 ff., 131 ff.). Dem hier Ausgesprochenen scheint auch Freytag (a. a. O. S. 267) beizustimmen.

34) So in den „Shakespeare-Studien“ und andern dramaturgischen Aphorismen (Adolf Sterns Ausgabe von O. Ludwigs gesammelten Schriften, Bd. V, S. 68, 417, 449).

35) Vgl. Friedrich Schlegel, Die Griechen und Römer (1797), S. 53 (Minor, Schlegels Jugendschriften, Bd. I, S. 105; vgl. ebenda S. 79, 91, 95 und öfter).

36) Wie lange sich derartige Forderungen an den tragischen Dichter in Frankreich erhielten trotz den revolutionären Regungen in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, zeigen besonders deutlich die Worte, die der zwanzigjährige Honoré de Balzac, der spätere Begründer des modernen, vorwiegend aus dem Leben der Gegenwart schöpfenden Romans, am 30. Oktober 1819 gelegentlich der Aufführung der „Marie Stuart“ von Pierre Lebrun im Théâtre-Français an seine Schwester Laura richtete: „Le sujet de cette tragédie est assez éloigné pour être mis sur la scène; espérons que l’auteur luttera avec succès contre les difficultés des sujets modernes, qui ne sont jamais aussi favorables à la poésie que les sujets antiques. Ajoute à cela la difficulté de rendre un moderne intéressant! Nos hommes d’État sont tous les mêmes; les crimes diplomatiques prêtent peu au théâtre. Excepté deux ou trois grandes catastrophes comme celles de Charles I[er], de Louis XVI, etc., il n’y a rien.“ (Oeuvres complètes de H. de Balzac, Bd. XXIV: Correspondance 1819—1850. Paris 1876. S. 11.)

37) Vgl. Edmond de Goncourt in der Vorrede zu „Les frères Zemganno“ (Paris 1879, S. VII ff.). Er erblickte jedoch in diesen Schilderungen des Häßlichen und Gemeinen nur eine notwendige Vorstufe für den künftigen realistischen Roman, der die vornehme, kunstvoll verfeinerte Gesellschaft der großen Welt getreu darstellen und damit den Sieg des Naturalismus vollenden solle.

38) Vgl. z. B. Zola, Le naturalisme au théâtre, Abschnitt V (a. a. O. S. 150 ff.), dazu aber seine neue Fassung des Begriffs „description“ in den Aufsätzen „Du roman“ (ebenda S. 227 ff.) als „un état du milieu qui détermine et complète l'homme“ und sein Lob, daß bei den Brüdern Goncourt „la description respire“. Diese Erörterungen werden wesentlich ergänzt durch die ausführlichen Worte über die Berechtigung der langen Beschreibungen bei den Brüdern Goncourt im erten Abschnitt des besonderen Essays von Zola über sie (Les romanciers naturalistes, S. 226 ff.).

39) Wenigstens in Deutschland. Denn Zola z. B. ahnte kaum etwas von dieser großen Auffassung, obgleich er meinte, daß nur die Franzosen, nicht aber die Deutschen und die Engländer, sich ernstlich um den Stil bekümmerten und seit Rousseau Erkleckliches darin geleistet hätten. Bei seinen ausführlichen Erörterungen über diese Frage verstand er „Stil“ in einem viel engeren, nur die äußere Diktion betreffenden Sinne. Vgl. „Les romanciers contemporains“, Abschnitt VII (Les romanciers naturalistes, S. 371 ff., besonders S. 377); dazu den Aufsatz über Edmond und Jules de Goncourt, Abschnitt I (ebenda S. 229 ff.).

40) So z. B. Hans Hopfen, Brennende Liebe (1884), S. 299 ff. durch das Gespräch zwischen den Flammen und dem Wind bei der Darstellung eines ausbrechenden Brandes.

41) Vgl. Thomas Mann, Buddenbrooks (1904), Bd. II, S. 527 ff. (Teil XI, Abschnitt 3), wo der Verfasser, statt zu erzählen, wie der Knabe Hanno am Typhus erkrankt und stirbt, den allgemeinen Krankheitsverlauf beim Typhus in halbmedizinischer Weise frei nach den Angaben in Meyers Konversationslexikon beschreibt.

42) So neben manchen andern erst jüngst (1905) A. K. T. Tielo in einigen sonst trefflichen Balladen seiner Sammlung „Thanatos“ (z. B. S. 28 im Schluß von „Savitri“).

43) Natürlich ist hier ebensowohl innere wie äußere Handlung gemeint, Volkelts freiere Auffassung (a. a. O. S. 83 ff.) also nicht eigentlich bestritten.

44) Im 4. Kapitel des „Laokoon“ (Lachmann-Muncker, Bd. IX, S. 24).

---

*





